

А.А. ХУДИН

Khudin Alexey.
Contemporary World's
Architecture, 2/2018,
Pp. 39–54.

О ДВОЙСТВЕННОСТИ В АРХИТЕКТУРЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

УДК 72.01

DOI 10.25995/
NIITIAG.2019.11.2.016

Статья содержит в себе исследование проблемы двойственности и неоднозначности архитектурных произведений в постмодерне. Подход заключается в рассмотрении архитектурного произведения как текста и сообщения, возможного к пониманию через коммуникацию и последующее прочтение, при условии освобождения от обусловленных точек зрения, нейтрализации интерпретаций, отказа от ценностных фильтров, поиска соотношения с альтернативными контекстами, открытия к новым переинтерпретациям, пересмотра консенсусов, поиска новых точек зрения. Отказ от нормативности и нахождения универсальных знаменателей между множественными точками зрения, бытие в состоянии полилога понимается как базис критико-деконструктивного подхода и как основа постмодернистского метода в целом, актуального в состоянии сложности и противоречивости реалий конца XX века.

Ключевые слова: архитектура, теория архитектуры, постмодернизм, деконструкция, открытие произведение, теория стиля.

Худин Алексей Александрович — кандидат архитектуры, доцент, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет» (ННГАСУ), доцент кафедры архитектурного проектирования
E-mail: hoodin-alex@yandex.ru

A.A. KHUDIN

ON THE DUALITY IN THE ARCHITECTURE OF POSTMODERNISM

The article contains a study of the problem of duality and ambiguity of architectural works in postmodernity. The approach is to consider the architectural work as a text and message that can be understood through communication and subsequent reading, subject to release from conditioned points of view, neutralization of interpretations, rejection of value filters, search for correlation with alternative contexts, opening to new reinterpretations, revision of consensus, search for new points of view. The rejection of normality and the finding of universal denominators between multiple points of view, being in the state of the polylogue, is understood as the basis of the critical-deconstructive approach and as the basis of the postmodernist method as a whole, actual in the state of complexity and inconsistency of the realities of the late twentieth century.

Keywords: architecture, architecture theory, postmodernism, deconstruction, discovery work, theory of style.

Khudin Alexey Alexandrovich — candidate of architecture, assistant professor. The Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Nizhny Novgorod State Architectural and Construction University" (NNGASU), Associate Professor of the Department of Architectural Design

Проблема двойственности и неоднозначности архитектурных произведений в постмодернизме констатируется многими исследователями, но при этом крайне мало уделяется внимания истокам мышления и концепциям, лежащим в их основе, что требует обращения к трудам историков, теоретиков, критиков и философов, выразивших специфику культурной реальности второй половины XX века.

Герменевтика архитектуры, если рассматривать ее через призму некоторых концепций немецкого философа Ю. Хабермаса (Jürgen Habermas), произрастает из возможности воспринимать здание двояко, с одной стороны — как доступный наблюдению «объект», и с другой стороны — как доступное пониманию «значение», присущее данному архитектурному произведению. Возможность описать, объяснить и интерпретировать форму сооружения как «текст», «сообщение» дает дальнейшую возможность для нахождения его значения. Основываясь на концепциях Хабермаса, можно утверждать, что для понимания значения архитектурного артефакта необходимо вступить в коммуникативные действия, в ходе которых он становится доступным для прочтения определенным субъектом, обладающим соответствующей языковой компетенцией и попадающим в конкретную языковую ситуацию (чтение архитектуры, принадлежащей к той или иной культуре, контексту). Герменевтика архитектуры должна учитывать трехчастную схему взаимодействия между автором, сообщением и адресатом, в которой дополнительным может быть отношение высказывания к общезыковой ситуации, взаимосвязи его с совокупностью прочих высказываний, возможных в данном языке. Конкретизирующими элементами восприятия могут выступать ситуативно-контекстуальные отношения, а также отношения внутри субъективных миров автора и адресата. Сумма связей между вышеперечисленными компонентами позволяет претендовать на познание смысла сообщения и его интерпретацию.

В постмодернизме зритель-интерпретатор лишается привилегированной позиции дистанцированного наблюдения и критики и вовлекается в непосредственный процесс диалога с создателем (архитектором) о смысле, заложенном в образное решение архитектурного произведения. Интерпретатор становится участником процесса критического диалога, направленного на факт контекстуальной обусловленности интерпретаций, основанной на определенных практиках, допущениях и т. п., и получает возможность вынесения оценочных суждений, проистекающих из этой обусловленности. В основе позиции постмодерна — сомнение в том, что необусловленные и нейтральные в ценностном отношении высказывания в принципе возможны, а также сомнение в возможности объективации значений без придания им дополнительных значений со стороны зрителя-интерпретатора, который всегда будет в той или иной степени ангажированным. Отказ от претензий на объективность поставил задачу нейтрализации интерпретаций, так как любой наблюдатель смотрит на мир через свой определенный ценностный фильтр. Такая нейтрализация становится возможной через соотнесение «текста» (в данном случае архитектурного произведения) с альтернативными контекстами, открытости его к новым *переинтерпретациям*, пересмотру достигнутых консенсусов, формированию новых точек зрения.

Отказ от претензии на нормативность, правильность понимается как невозможность достижения универсальности ввиду множественности и разнообразия мнений зрителей, не сводимых к общему знаменателю иначе как репрессивным образом, что размывает рациональность интерпретационного механизма, принятого в модерне. Полилог, или состояние «вавилонского смешения языков», не допускает рационально-конструктивного подхода, но тяготеет к критико-деконструктивному подходу, который не опирается на слабые аргументы, основываемые на метанаррациях, метафизиках, тяготеющих к окончательным обоснованиям. Одной из основополагающих, центральных позиций постмодерна становится «гипотетическое мышление», которое отвергает однозначные притязания на восстановление бывшего общего «языка», существовавшего до его «смешения» с другими языками. Таким образом, можно символически сказать, что «вавилонская башня» рухнула в 1960-е годы, открыв путь новой архитектуре. Она склонна учитывать в равной мере все виды претензий и дистанцируется и от инструментального вектора, ограниченного рациональностью и целеполаганием, и от нормирующего и диктующего универсальность дискурса, склонного заглушать прочие альтернативные голоса.

Элементарный процесс деконструкции предполагает разделение треугольника «автор — сообщение — адресат» на компоненты с акцентированием внимания на «разрывах» между ними. Разложение процесса коммуникации на высказывание и понимание высказанного, исходный знак и производный, на смысл (вложенный автором) и *интерпретанту* (смысл, извлеченный зрителем), разделение кода автора и кода адресата позволяют акцентировать определенные расстояния между «параллельными прямыми» говорящего и слушающего, говорящего и понимаемого. Эти «расстояния» или «разрывы» в период постмодерна становятся наиболее значимыми и заслуживают максимального внимания.

Для понимания этого процесса рассмотрим на конкретных примерах деконструктивистически допустимые вычленения «пробелов» или «разрывов», возникающих в процессе коммуникации, и проиллюстрируем разъятие структуры семиозиса (процесса интерпретации знака) как такового.

Вопрос авторства может размываться цитированием или заимствованием форм из произведений других зодчих, стилизацией или подражанием, как, например, в вилле Тонины (Торичелла, Швейцария, 1972–1974 годы, арх. Ф. Рейнхарта, Б. Рейхлина (илл. 1-а)), архитектура которой содержит в себе цитирование виллы Ротонды арх. А. Палладио (илл. 1-б), что позволяет включить его в качестве третьего автора в ряду первых двух.



1-а. Вилла Тонини в Торичелла (Швейцария). Архитекторы Ф. Рейхарта, Б. Рейхлина. 1972–1974. URL: www.ssbap.polimi.it

1-б. Вилла Ротонда в Виченце (Италия). Архитектор А. Палладио. 1561. URL: prosdo.ru

2. Дом Д. Мартина в Буффало (США). Архитектор Ф.Л. Райт. 1905. URL: magazindomov.ru

3. Площадь Италии в Нью Орлеане (США). Архитектор Ч. Мур. 1978. URL: misfitsarchitecture.com

Вопрос принадлежности автора к тому или иному языку может становиться неопределенным, если автор оперирует несколькими стилями одновременно, как, например, у Ф.Л. Райта в доме Талиезин (Висконсин, США, 1925 год) (илл. 2), испытывающем влияние японского искусства, что подвергает сомнению чистоту «юсонианского стиля» как принадлежащего лишь одной американской культуре и ее языковой системе.





Вопрос однозначности оперирования автором той или иной «энциклопедией» может деконструироваться через поиск множественных отсылок к различным стилевым системам одновременно, что, например, сделано арх. Ч. Муром в проекте площади Италии (Нью Орлеан, США, 1978 год), имеющем отсылки и к барочному фонтану Треви, и к древнеримскому Пантеону (илл. 3).

Вопрос значения, которое вкладывал автор-архитектор в свое произведение, деконструируется через отсутствие однозначного программного декодирования знака, применяемого в его архитектуре. Так, например, в объекте архитектурной фирмы «Архитектоника» — научном центре Дискавери (Санта-Ана, Калифорния, США, 1999 год) (илл. 4), который может быть выражением авангардного абстрактного знака, не предполагающего дополнительных смысловых нагрузок.

Вопрос объекта подвергается сомнению посредством сложности уточнения того, к чему именно отсылает нас та или иная форма. Так, в жилом комплексе «Абракасас» арх. Р. Бофилла (Париж, Франция, 1982 год) (илл. 5) наблюдается явная проблема в однозначном определении





4. Научный центр «Дискавери» в Санта-Ана, Калифорния (США). Арх. студия «Архитектоника». 1999. URL: surfcityfamily.com

5. Жилой комплекс «Абракас» в Париже (Франция). Архитектор Р. Бофилл. 1982. URL: mondieu.nu

6. Капелла Нотр-Дам-дю-О в Роншане (Франция). Архитектор Ле Корбюзье. 1955. URL: rysunek.org

7. Центр искусств на плато Бобур в Париже (Франция). Архитектор Р. Роджерс, Р. Пиано. 1977. URL: ситур.рф

источников, участвующих в коллаже, в котором можно говорить даже об отсылке к вовсе не существующему объекту.

Вопрос символа деконструируется через многозначность, как, например, в Капелле Нотр-Дам-дю-О арх. Ле Корбюзье (Роншан, Франция, 1955 год) (илл. 6). Многозначность формы позволяет видеть в ней образы корабля, монашеского головного убора, ткани на ветру, лиц, сложенных в молитве рук и т.п. Но вследствие предельного размытия и неконкретности знака он может быть и «пустым» — не несущим никакого переносного, метафорического значения.

Вопрос интерпретации деконструируем через определение контекстуальной обусловленности интерпретатора. Так, мнение французского философа-постмодерниста Ж. Бодрийяра (Jean Baudrillard) относительно Центра искусств





6

А.А. Худин

45

на плато Бобур в Париже (Франция), арх. Р. Роджерс, Р. Пиано, 1977 год (илл. 7), что это «символ рециркуляции», «расщепления культуры» и «ускоренного цикла темпоральности», есть лишь свидетельство зависимости его от концепции критики культуры потребления.



О двойственности в архитектуре постмодернизма

7

Эти, упомянутые, и прочие постмодернистские сооружения не предполагают ясность в плане однозначной интерпретации. Попытки обнаружения рациональных оснований, которыми руководствовался бы автор, приписывание ему тех или иных ценностей, управляемость теми или иными нормами, вовлеченность в тот или иной контекст всегда остаются под вопросом. За любой обнаруженной структурой может быть найдена еще одна, и не только одна, иная структура. Отсюда произрастает идея «открытого произведения», которая делает методы деконструкции единственно корректными при коммуникации с объектом постмодернистской архитектуры ввиду отказа этого стиля от стандартов рациональности и сознательного удаления от любой однозначности.

Необходимость критического полилога в культурной коммуникации проистекает из противоречивости и двойственности всех феноменов XX века. Это было отмечено как важнейшая черта эпохи еще в 1958 году австрийским историком искусства Г. Зедльмайром (Hans Sedlmayr), который указывал, что «без учета противоречивого (антиномичного) характера художественного произведения, как и целой эпохи, подлинная история искусства отныне уже невозможна. И это новый принцип»¹. Сложность и противоречивость реалий архитектуры конца XX века, отмеченные теоретиком и практиком постмодернистской архитектуры Р. Вентури, диагностируются при взгляде на множественность и разнообразие стилевых течений, формальное описание которых не проясняет, но затемняет суть процессов, которые они выражают. Как говорил об этом немецкий историк М. Вебер (Max Weber): «Чисто эмпирическое описание стилей по их отдельным признакам не является в конечном счете научным. Оно остается чисто внешним описанием»². Архитектурные стили, уменьшаясь и дробясь, приобретают черту множества дискурсов, направлений художественной воли, воли групп людей или индивидуумов, а не абстрактной программирующей «воли эпохи», в условиях общего плюрализма,

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб.: Аксиома, 2000. С. 36.

² Weber M. *Gesammelte Aufsätze*. Augsburg: Riegl, 1921. 206 p.

³ Ibid.

⁴ Куликова И.С. Манифесты итальянского футуризма // *Философия и искусство модернизма*. М.: Полит. литер, 1980. С. 56.

⁵ Адорно Т. *Эстетическая теория*. М.: Республика, 2001. С. 245.

существованию которой противоречит факт одновременного сосуществования различных стилевых течений на одной территории в одно время, сосуществование «предвосхищений» и «анахронизмов», гибридов и коллажей.

Поэтому представляется справедливым следовать правилу разделения «внешнего характера стиля» и «принципа стиля», сформулированному австрийским искусствоведом А. Риглем (Alois Riegl). Его использование позволяет утверждать, что во второй половине XX века архитектура, как и искусство в целом, приобретает черты эпифеномена (придатка, побочного), то есть слагаемого, внешнего относительно ряда факторов (культурных, научных и т.д.), формирующих его ядро. Эта позиция требует «раскрытия связи между искусством и мирозерцанием... государство, религия, наука — неизбежно вплетаются в историю искусства, сообщая производству внешний повод, содержание»³. Реальность эпохи постмодерна могла бы превратиться в череду бесконечных войн всех со всеми при сохранении вектора модернистского мышления, которому имманентно присуща борьба с инакомыслием. И, следовательно, рано или поздно это привело бы к культуре войны — вспомним один из знаменитых манифестов итальянских футуристов: «Искусство может быть только насилием, жестокостью и несправедливостью... Нет шедевров без агрессивности... Мы хотим прославить войну, единственную гигиену мира»⁴. Эта тотальная война была бы необходима по факту невозможности нахождения общего знаменателя между всеми реалиями многополярного мира. Но сделанный в пользу либерально-релятивистского подхода выбор превратил возможное поле боя в дискуссионный клуб, в рамках которого множественность и непримиримость становятся всего лишь естественными, актуальными и единовременными компонентами творческого процесса. Как это излагал немецкий философ Т. Адорно (Theodor Ludwig Adorno): «Искусство истинно, когда говорящее из него, и оно само вступают в непримиримый конфликт друг с другом, но эта истина становится доступной ему, когда оно синтезирует расколотое и только посредством этого определяет — в его непримиримости. Парадокс заключается в том, что искусство должно выявлять непримирившееся и в то же время тенденциозно умиротворять его»⁵.

Естественным путем преодоления основ непримиримых конфликтов становится деконструктивистский подход нивелирования бинарных оппозиций, что являлось классическим предметом обсуждения для множества теоретиков архитектуры. Так, философ Б. Квисани (Bruno Queysanne), рассматривая проблемы бинеров (полярных двоичных элементов системы), присущих традиции и современности, перечисляя такие позиции, как циклическое и линейное время, постоянство и изменчивость, локальность и международность, воспоминание и забвение, коллективное

и индивидуальное, анонимное и идентифицированное, миф и разум, утверждает, что они более не актуальны. Он полагает, что черно-белый взгляд, опирающийся на такие диады, требует пересмотра, и предлагает задуматься об амбивалентности традиции, которая предполагает не только сохранение и наследование, но и постоянное изменение. Все ключевые произведения постмодернистской архитектуры подобны Абракасу или Химере (мифические существа, чья форма состояла из комбинации элементов различных реальных существ), которые в реальностях премодерна и модерна были или невозможны, или проблематичны, но ныне вынужденно уживаются в реалиях пост-времени⁶.

Действительно, сочетание элитарного и массового, исторического и современного, тиражируемости и уникальности порождает постоянную демонстрацию «двуликости», которая, конечно, не нова. Достаточно вспомнить голландского ученого и мыслителя Э. Роттердамского (Erasmus Roterodamus), который полагал, что «не подлежит сомнению, что любая вещь имеет два лица, подобно Алкивиадовым силенам (отсылка к Платону. — А.Х.), и лица эти отнюдь не схожи одно с другим. Снаружи как будто смерть, а загляни внутрь — увидишь жизнь, и, наоборот, под жизнью скрывается смерть, под красотой — безобразие, под изобилием — жалкая бедность, под позором — слава, под ученостью — невежество, под мощью — убожество, под благородством — низость, под весельем — печаль, под преуспеянием — неудача, под дружбой — вражда, под пользой — вред; коротко говоря, сорвав маску с Силена, увидишь как раз обратное тому, что рисовалось с первого взгляда»⁷. Но если исторически феномен двойственности и противоречивости принадлежал к «низкому искусству» юмора и сатиры, то в постмодерне это становится единственно возможной реакцией на обострение конфликтов и проблем глобализационной культуры, требующей постоянной рефлексии. Немецкий философ А. Гелен (Arnold Gehlen) формулировал это так: «Сегодня

ПРИМЕЧАНИЯ

⁶ Queysanne B. *Tradition and modernity in the face of time // Traditional Dwellings and Settlements Review*. 1989. Vol. 1. No. 1. Pp. 3–6.

⁷ Роттердамский Э. *Похвала глупости*. М.: Советская Россия, 1991. С. 63.

⁸ Гелен А. *Время изображений / Пер. Т. Баскаковой*. М.; Вонп: Athenaum, 1960. S. 201–225.

⁹ Said E. *Culture and Imperialism*. New York, 1993. P. 14.

искусство представляет собой искусство рефлексии (Reflexionskunst). Последняя обитает в среде двусмысленности и даже создает ее. Наиболее радикальная двусмысленность могла бы ведь выражаться в том, что сама картина пробуждает у смотрящего на нее сомнение: а картина ли это вообще? Понадобилась большая пронизательность, чтобы обнаружить свежие решения, и одно из них — криптограмма, то есть знак вроде шрифтового»⁸. «Вакхические» композиции, переплетение и нагромождение разнородных архитектурных сооружений, пестрота и многообразие плюралистической постмодернистской архитектуры выражают иронию как результат глубокой самокритики и саморефлексии в условиях расщепленного сознания и мира современного человека.

Дада и сюрреализм — прямые истоки иронии 1960-х годов, в которых остроумие, ирония, как и в постмодернизме, выражали беспокойство относительно преумножения вульгарного, пошлого, обычного через эпатаж, нежели их пропаганду и утверждение ценностей низкой культуры. Юмор и ирония в архитектуре рассматриваемого нами времени оперировали нарушениями контекста, масштаба, соединением несовместимого с той же целью — скорее гуманной, нежели провокативной, отражая состояние хаоса в культуре и в цивилизации. Так, ирония в игре с масштабом отражает проблемы сложной совместимости привычного человеческого масштаба и *гигантоманическими* масштабами современного мира. Ирония, проявляющаяся в кажущейся незавершенности зданий, отражает процессы все ускоряющегося устаревания архитектурных объектов и частоту их модернизации. Ирония, выражающаяся в смешении в одном и том же объекте современного и исторического, выражает проблематичность сосуществования и параллельности историзирующих и модернистских векторов в культуре. Ирония, обнаруживающаяся в смешении элементов, относящихся к разным культурам, есть отражение проблем мультикультурного диалога в современном мире.

Демонстрация двойственности и противоречий становится единственно возможным ответом на реальность, в которой, по словам американского культуролога Э. Саида (Edward Said), «все культуры вовлечены одна в другую; ни одна не является единичной и чистой, все — гибридные, гетерогенные, предельно дифференцированы и не монолитны»⁹. Такая же ситуация противоречивости создается не только межкультурной, но и межвременной коммуникацией, требующей признания палимпсестных структур как актуальных, а не требующих сокрытия или выбора лишь одного слоя как важного, а прочих как второстепенных. Здесь следует обратиться к мнению американского теоретика архитектуры Р. Арнхейма (Rudolf Arnheim), признававшегося в симпатии к палимпсестным структурам, встречающимся в исторических городах. Его позиция может служить одним из примеров теорий, поддерживающих подобный

подход, ориентированный на сложность и противоречивость: «То же самое относится к восхитительной иррегулярности старинного города, где всякое частичное упорядочение планировки остановлено противоположными усилиями, каждое последующее поколение отрицает работы предыдущего, пустоты заполняются разнонаправленными функциями, нехватка средств и перемены вкуса пресекают исполнение давних замыслов, а силы природы видоизменяют “тексты”, начертанные рукой строителей... Для меня здесь важнее всего то, что многообразие привлекательных и отталкивающих форм вполне логическим образом отразило в себе длинную цепь сочетаний мотивов и всякого рода импульсов... Если архитектор, привлеченный этой псевдохаотической сложностью, захочет оттолкнуться от нее как от источника вдохновения, он может интерпретировать ее в проектном замысле, создаваемом им самим и им же контролируемом... Общественно-исторические, равно как и природные силы могут позволить себе дисгармонию, будучи грандиозными и неотвратимыми стихиями, качественно отличающимися от капризной безответственности незрелого персонажа»¹⁰. Арнхейм находит аналогичные творческие установки у архитекторов-постмодернистов и цитирует итальянского архитектора П. Портогези (Paolo Portoghezi): «Современная архитектура обнаружила прелесть спонтанной композиции ... очарование той невоспроизводимой гармонии, которая возникает за счет того, что созданное разными руками в разное время оказывается рядом с друг с другом... Начались попытки имитировать тот тип красоты, который возникает лишь в результате действия времени и наслаения “осадков” от трудов многих поколений...»¹¹.

Выявленные нами феномены противоречий и двойственности, ставшие центральными в архитектуре постмодернизма, имеют корни, которые можно обнаружить в теории американского литературного критика В. Эмпсона (William Empson), изложенной в его книге «Семь типов

ПРИМЕЧАНИЯ

¹⁰ Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М.: Стройиздат, 1984. С. 60.

¹¹ Portoghezi P. Le inibizioni dell'architettura moderna. Rome, 1974. 243 p.

¹² Empson W. Seven Types of Ambiguity. New York: New Directions, 1947. 256 p.

¹³ Кандинский В. Точка и линия на плоскости / Пер. Е. Козиной. СПб.: Азбука, 2001. С. 8. (Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Münch., 1926).

двусмысленности» 1930 года, и которые, по мнению ряда архитектурных критиков (например Р. Смита), вполне применимы к постмодернистской архитектуре 1960–1990-х:

«1. Первый тип двусмысленности — это метафора, т.е. когда две вещи считаются одинаковыми, но которые имеют разные свойства. Эта концепция аналогична концепции метафизического “кончетто” (термин периода барокко, выражающий сложные, вычурные, неожиданные метафоры. — А.Х.).

2. Два или более значения разрешаются в одном значении..., использование двух разных метафор одновременно.

3. Две идеи, которые связаны через контекст, могут быть даны одним словом одновременно.

4. Два или более значения, которые не согласуются, но объединяются, чтобы прояснить сложное состояние ума у автора.

5. Когда автор раскрывает свою идею в акте письма... сравнение, которое находится на полпути между двумя заявлениями автора.

6. Когда в высказывании ничего не говорится, и читатели вынуждены придумывать собственное утверждение, которое, скорее всего, находится в конфликте с автором.

7. Два слова, которые в контексте являются противоположностями, которые раскрывают фундаментальное разделение в уме автора»¹².

Следуя поиску основ идеи выражения двойственности в постмодернистской архитектуре, следует проследить ее до трагичных событий начала XX века как череды катастрофических перемен в жизни цивилизации, вспомнив мнение русского художника-авангардиста В. Кандинского: «Любое произведение с точки зрения его техники возникает так же, как возник космос — вследствие катастроф, которые из хаотического визга инструментов в итоге создают симфонию, которая именуется музыкой сфер»¹³. Постмодернизм, возникший из хаотического моря пертурбаций, войн, революций, протестов, содержит в своей исторической памяти понимание того, что бытие премодерна и модерна тесно завязаны на преступлениях, совершаемых под флагами национальных, политических, религиозных интересов. Это порождает чувство вины и потребность в саморефлексии, поиске исцеления от травмирующей реальности прошлого в плюрально-либеральных отношениях между всеми участниками мирового диалога, в какой бы сфере он ни происходил — будь то политика или искусство.

Именно из этого вырастает этика дискурса постмодерна, в котором нами выявлены следующие принципиальные позиции (правила):

Первое правило: отказ от репрессивности — коммуникация предполагает взаимное согласие без принуждения, запрет на наказание и повинение, право на нарушение правил (например, в архитектуре — это

свобода от следования доминирующей в настоящее время архитектурной школе или теории, без остракизма в адрес нарушителя порядка, как это было с теми архитекторами, которые не принимали современный интернациональный стиль).

Второе правило: отказ от нормативных предпосылок, принятие условий диалога происходит без принуждения, но по договоренности.

Третье правило: отказ от следования метанаррациям и принятие плюралистического подхода (в архитектуре, например, отказ от признания универсальности эстетики классицизма или универсальности идей модернизма).

Четвертое правило: отказ от обусловленности одними ситуативно-контекстуальными рамками (в архитектуре, например, отказ от обязательной принадлежности античных форм только своему времени и территории) и право на пересмотр оценки со стороны третьего лица — наблюдателя (например, обнаружение новых точек зрения на тот или иной архитектурный объект).

Пятое правило: отказ от использования только одного языка, право перевода на другой язык или языки (открытие границ и допуск транзитности (перемещения) определенных архитектурных форм из одной культуры в другую, из одного региона в другой).

Шестое правило: отказ от претензии на обладание окончательной истиной, право постановки любого утверждения под сомнение.

Седьмое правило: отказ от элитаристического ограничения круга участвующих в дискурсе, право на свободное участие в дискурсе любого субъекта (например, отказ от исключения массового пользователя из обсуждения архитектурных проблем как непрофессионального и некомпетентного, возможность партисипации — соучастия потребителя в обсуждении проектных проблем).

Восьмое правило: отказ от коллективного нормирования, право на индивидуальные установки, преследование индивидуальных целей (возможность существования стиля или сосуществования разных стилей одного автора).

Девятое правило: отказ от претензий на универсальность, право на множественные альтернативные точки зрения.

Десятое правило: отказ от использования однозначных значений, допуск многозначных утверждений, символических, метафорических (создание многозначных образов в архитектуре).

Одиннадцатое правило: отказ от претензий на окончательность обоснования, возможность открытых форм консенсуса (например, возможность многократного рассмотрения архитектурного объекта, которое обогащает его восприятие все новыми и новыми точками зрения, переводами и интерпретациями его значения и знака).

Таким образом, в результате выявления основных правил постмодернистского дискурса становятся ясны и стилевые особенности его искусства и архитектуры. Совершенно очевидно, что постмодернистская архитектура по своей сути и в своей основе обыгрывает метафору полемики, которая присуща открытому обществу, в котором коммуникация сводится к схождению и расхождению суждений, оценок, соотносению стандартов и норм различных индивидов, не стандартизированных авторитарной системой одного мнения, одного воззрения, одного стиля.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 526 с.
2. Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. М.: Стройиздат, 1984. 192 с.
3. Гелен А. Время изображений / Пер. Т. Баскаковой. М.; Bonn: Athenaum, 1960. С. 201–225.
4. Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб.: Аксиома, 2000. 276 с.
5. Кандинский В. Точка и линия на плоскости / Пер. Е. Козиной. СПб.: Азбука, 2001. 260 с. (Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Münch., 1926).
6. Куликова И.С. Манифесты итальянского футуризма // Философия и искусство модернизма. М.: Полит. литер, 1980. 312 с.
7. Роттердамский Э. Похвала глупости. М.: Советская Россия, 1991. 464 с.
8. Empson W. Seven Types of Ambiguity. New York: New Directions, 1947. 256 p.
9. Portoghezi P. Le inibizioni dell'architettura moderna. Rome, 1974. 243 p.
10. Queysanne B. Tradition and modernity in the face of time // Traditional Dwellings and Settlements Review. 1989. Vol. 1. No. 1. Pp. 3–6.
10. Said E. Culture and Imperialism. New York, 1993. 407 p.
11. Weber M. Gesammelte Aufsätze. Augsburg: Riegl, 1921. 206 p.

REFERENCES

1. Adorno T. *Esteticheskaia teoriia*. Moscow: Respublika, 2001. 526 p.
2. Arnheim R. *Dinamika arkhitekturnykh form*. Moscow: Stroiiizdat, 1984. 192 p.
3. Gehlen A. *Vremia izobrazhenii* / Per. T. Baskakovoi. Moscow; Bonn: Athenaum, 1960. Pp. 201–225.
4. Sedlmayr H. *Iskusstvo i istina. Teoriia i metod istorii iskusstva*. Saint-Petersburg: Akxioma, 2000. 276 p.
5. Kandinskii V. *Tochka i liniia na ploskosti* / Per. E. Kozinoi. Saint-Petersburg: Azbuka, 2001. 260 p. (Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Münch., 1926).

6. Kulikova I.S. Manifesty ital'ianskogo futurizma // *Filosofia i iskusstvo modernizma*. Moscow: Polit. liter, 1980. 312 p.
7. Roterodamus E. *Pokhvala gluposti*. Moscow: Sovetskaia Rossiia, 1991. 464 p.
8. Empson W. *Seven Types of Ambiguity*. New York: New Directions, 1947. 256 p.
9. Portoghezi R. *Le inibizioni dell'architettura moderna*. Rome, 1974. 243 p.
10. Queysanne B. Tradition and modernity in the face of time // *Traditional Dwellings and Settlements Review*. 1989. Vol. 1. No. 1. Pp. 3–6.
11. Said E. *Culture and Imperialism*. New York, 1993. 407 p.
12. Weber M. *Gesammelte Aufsätze*. Augsburg: Riegl, 1921. 206 p.